

Hijo de Hombre de A. Roa Bastos: Fragmentación y Unidad

Una de las preocupaciones constantes de la crítica frente a *Hijo de hombre* es la de la construcción o estructura de dicha obra. La problemática de esta estructura parece engendrada por la fricción que se produce entre un concepto general de la categoría “novela” considerada como relato totalizador y la apariencia primera de *Hijo de hombre*, novela fragmentada, dividida en nueve textos más o menos conectados entre sí y animados cada cual, en el contexto de la obra, por una especie de tensión centrífuga. Casi siempre, en este vaivén de los enfoques críticos entre la fragmentación y la unidad, prevalece el concepto de fragmentación, aunque previamente se le reconozca a la obra cierto proyecto unificador.

Al hablar de *Hijo de hombre*, Alberto Zum Felde advierte que la novela “está arquitecturada en cuadros de distinto motivo, sin secuencia de relato, pero correlacionados internamente por su significación”.¹ Pedro Lastra reconoce que “esta obra está formada por nueve relatos entrelazados entre sí”, pero añade a continuación que “acusan—estimados independientemente—una autonomía notoria”.² Para Mario Benedetti “cada episodio es un caso curioso de independencia, y a la vez de conexión, con respecto al resto de la novela. Lo más fácil sería decir que esa suerte de archipiélago narrativo es sólo un refugio de cuentista para sortear el engorro dimensional de la novela. Sin embargo, es bastante más que eso”.³ En su contemplación de la obra, David Viñas adelanta la hipótesis de que la “fragmentación”, la “no catalización”, “la frustración de la novela en lo estructural” no sea más que la figuración de las escisiones que todos

¹ Alberto Zum Felde, *La narrativa en Hispanoamérica* (Madrid: Aguilar, 1964), p. 204.

² Pedro Lastra, “Nota preliminar” a *Madera quemada* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1967), p. 11.

³ Mario Benedetti, *Letras del continente mestizo* (2ª ed., Montevideo: Arca, 1969), p. 117.

padecemos en América Latina".⁴ Noé Jitrik piensa en la construcción de *Hijo de hombre* como en "una suerte de rompecabezas, en la estructura de un rompecabezas pero con evidente voluntad de unificación".⁴ La opción "fragmentarista" de Angel Rama es más nítida todavía. Si bien concede a la obra un mínimo unificador, ya que los nueve relatos "han sido combinados rápidamente dentro de un proyecto, un poco necesitando plasmarlos en la novela", Angel Rama pasa en seguida a negarle casi a *Hijo de hombre* la categoría de novela: "En cierta medida me atrevería a pensar que no es una novela, sino que es una colección de cuentos, y que estos cuentos existieron antes de la novela como entidad realmente independiente".⁴

Aclaremos que para nosotros las anotaciones de este muestrario crítico no son caracterizaciones valorativas de *Hijo de hombre* (como "buena" o "mala" novela) sino aproximaciones inmediatas al problema estructural de la obra en un primer nivel de lectura. De modo que nuestra intención aquí no será discutir precisamente estos enfoques sino tratar de ver cuáles son los elementos de la obra que posibilitan esta vacilación permanente entre los conceptos de fragmentación y de unidad. Nos limitaremos, pues, a partir del texto, a un análisis de algunos componentes inmediatos del relato y trataremos de ver cómo funcionan estos elementos en el discurso narrativo.

FRAGMENTACION CIRCUNSTANCIAL

La apariencia fragmentada de *Hijo de hombre*, apariencia primera, se debe a ciertos aspectos de importancia desigual externos o internos a la obra. Es así como, a posteriori, la autonomía de los nueve relatos puede ser acreditada por la utilización que ha hecho Roa Bastos de algunos de ellos. Desgajados de la novela, los relatos *Hijo de hombre* (I), con el título cambiado de *Macario*, y *Hogar* (V) han sido publicados en forma independiente y en medio de otros textos ajenos a la novela en *Los pies sobre el agua*.⁵ Cabe señalar también que el film *Hijo de hombre*, realizado por Lucas Demare en 1960 con guión del autor, no está basado sobre el conjunto de la novela sino únicamente sobre el relato de *Misión* (VIII). Por fin, Roa Bastos publicó en el volumen de cuentos *Madera quemada*⁶ un relato, *Kurupí* que no integró la versión definitiva de *Hijo de hombre* al que pertenecía originalmente. *Kurupí*, se inserta normalmente entre el relato de *Misión* (VIII) y el de *Ex-combatientes* (IX) ya que se sitúa en Itapé y cuenta la historia de Melitón Isasi, jefe político del pueblo durante la guerra del Chaco. Caso significativo éste porque si es corriente entresacar un fragmento de novela para publicarlo en una antología, más raro es el caso contrario de un texto

⁴ Actual narrativa latinoamericana. Conferencias y Seminarios Casa de las Américas (La Habana: Centro de Investigaciones Casa de las Américas, 1970. Mesa redonda: Rubén Bareiro Saguier, Roa Bastos y la nueva narrativa paraguaya. Panel: David Viñas, Angel Rama, Noé Jitrik), pp. 71-101.

⁵ Augusto Roa Bastos, *Los pies sobre el agua* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967).

⁶ Augusto Roa Bastos, *Madera quemada* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1967).

íntimamente elaborado en el marco de una novela y finalmente no incluido en ella y publicado aparte. Estas consideraciones circunstanciales a la obra poco tienen que ver con la estructura de *Hijo de hombre*, pero abogan de alguna manera por la capacidad de autonomía que detentan cada uno de los nueve relatos.

FRAGMENTACION FORMAL

Más importantes son los aspectos de la obra misma que fundamentan el concepto de fragmentación. Y para empezar, las evidencias. La fragmentación de la obra se percibe visualmente apenas de hojee el libro. Aparece concretamente a un nivel tipográfico bajo formas no del todo conformes con las disposiciones tipográficas al uso en el género novelesco. Cada uno de los relatos lleva un título propio y distintivo (*Hijo de hombre*, *Madera y carne*, *Estaciones*, *Exodo*, etc.). A partir de esa distinción epigráfica, cada texto se presenta no tanto como capítulo sino como *parte* de la obra (I, II, III, IV, etc.) vienen separadas por un gran espacio en blanco, como si se instalara entre ellas una especie de silencio narrativo.

FRAGMENTACION NARRATIVA

Esta patente fragmentación formal corresponde, claro está, con una discontinuidad narrativa. Hay que distinguir aquí entre el *motivo* de cada relato alrededor del cual se organiza la narración (historia de Gaspar Mora, historia del Doctor, etc.) y los *temas* que pueden repetirse en varios textos a lo largo de la obra (el ferrocarril, la lepra, la sed, etc.). Cada relato está organizado en torno a un motivo único (o núcleo narrativo) con características temporales y espaciales propias que crean la autonomía del relato por oposición con los demás. Si elegimos tres de estos elementos (1-núcleo narrativo, 2-circunstancia espacial o geográfica, 3-circunstancia temporal o histórica), los nueve relatos de *Hijo de hombre* pueden esquematizarse bajo la siguiente forma:

I, *Hijo de hombre*:

1) Historia de Gaspar Mora y del Cristo de madera; 2) Itapé; 3) 1910

II, *Madera y carne*:

1) Historia del "Doctor" Alexis Dubrovsky; 2) Sapukai; 3) 1918-1920 (?).

III, *Estaciones*:

1) Historia del viaje en ferrocarril del niño Miguel Vera; 2) Itapé-Asunción; 3) 1918.

IV, *Exodo*:

1) Historia de Casiano Jara y de su familia; 2) Tucurú-Pukú, los yerbaes del Alto Paraná; 3) 1912-1914.

V, *Hogar*:

1) Historia de Cristóbal Jara y de la montonera de Costa Dulce; 2) Sapukai; 3) 1930-31.

VI. *Fiesta*:

1) Historia de la represión de la montonera y persecución de Cristóbal Jara;
2) Sapukai; 3) 1931.

VII. *Destinados*:

1) Historia del teniente Miguel Vera y de su batallón en la batalla de Boquerón;
2) Chaco; 3) 1932.

VIII. *Misión*:

1) Historia de Cristóbal Jara y de su convoy aguatero en la batalla de Boquerón;
2) Chaco; 3) 1932.

IX. *Ex-combatientes*:

1) Historia del ex-sargento Crisanto Villalba; 2) Itapé; 3) 1937.

En este esquema, a pesar de la recurrencia de ciertos personajes, lugares y fechas (recurrencias que analizaremos más adelante), el núcleo narrativo es fundamentalmente distinto y original en cada texto. También se puede señalar de paso que la forma de narración utilizada en los nueve textos no es uniforme sino que cambia de un texto a otro, e incluso en un mismo texto: relato en primera persona, relato en tercera persona, relación de recuerdos, narración directa, relato en forma de diario, sin olvidar la forma epistolar final.

Si consideramos ahora el conjunto de la obra, esta aproximación "fragmentarista" corresponde en cierto modo a una lectura paradigmática de la novela ya que la solución de continuidad entre los relatos no aparece como necesaria. En un caso límite se podría prescindir de tal o cual relato o, a la inversa, añadir un relato ausente como se verifica en el caso de *Kurupí*. Esto equivaldría a considerar la obra como un "collage" de textos y en última instancia corroborar la sospecha de Angel Rama de que *Hijo de hombre* no es una novela sino un conjunto de cuentos. No creemos sin embargo que en la problemática que venimos desarrollando los términos fragmentación y unidad sean exclusivos. Los dos términos co-participan de la estructura de la obra. Por eso trataremos de definir a continuación las bases sobre las que se puede fundamentar la novela y ver si se puede establecer una relación sintagmática entre los nueve relatos.

HISTORIA Y DISCURSO

Según Tzvetan Todorov,⁷ la obra literaria tiene dos aspectos: es al mismo tiempo una historia y un discurso. Es *historia* en la medida en que evoca cierta realidad, acontecimientos, personajes que desde cierto punto de vista se confunden con los de la vida real. Pero la obra es también *discurso*: existe un narrador que relata la historia para un lector que la percibe. A este nivel no son los acontecimientos relatados los que importan sino la manera con que el narrador los da a conocer. Para una mayor comprensión de nuestro análisis utilizaremos esta distinción.

⁷ Tzvetan Todorov, "Les catégories du récit littéraire", en *Communications* (Paris, N° 8, 1966), pp. 125-151.

Al situarnos a nivel de la historia consideraremos los acontecimientos del relato como "neutros", es decir no-significantes más allá de sí mismos; pero también trataremos de mostrar como se acumulan, se repiten y se organizan para formar las secuencias narrativas que constituyen la obra como relato. La primera característica del relato que llama la atención es la de su dualidad. Esta dualidad ha sido subrayada ya por Seymour Menton⁸ aunque en forma mucho más extensiva de la que nos interesa aquí. Como relato *Hijo de hombre*⁹ tiene un doble punto de partida: las dos primeras partes, *Hijo de hombre* (I) y *Madera y carne* (II), que constan de lugares de acción distintos (Itapé, Sapukai), de núcleos narrativos distintos (historia de Gaspar Mora, historia del Doctor) y de personajes distintos. Estas dos primeras partes generan dos secuencias narrativas que van a desarrollarse a lo largo de la obra. La primera parte arranca de Itapé y de la historia del pueblo (Gaspar Mora y el Cristo del cerrito) para condensarse después en la historia de un personaje representativo del pueblo: Miguel Vera. La segunda arranca de Sapukai y de la historia del pueblo (el Doctor, el levantamiento agrario y su aplastamiento) para desarrollarse después en la historia de uno de sus representantes: Cristóbal Jara. La crítica ha señalado cómo se desenvuelve formalmente esta doble historia: las partes impares están centradas sobre Itapé y Miguel Vera (I, III, V, VII, IX) y las partes pares sobre Sapukai y Cristóbal Jara (II, IV, VI, VIII). De modo que la aparente dispersión de la obra en nueve relatos viene a reducirse desde ya a una fragmentación binaria.

PARALELISMO

Ahora bien: entre estas dos secuencias narrativas se establece un paralelismo en el que los motivos de una de las secuencias corresponden casi punto por punto a los motivos de la otra:

SECUENCIA ITAPE-VERA

I Historia de Gaspar Mora:

- su integración en el pueblo como carpintero y músico,
- su talento para tallar maderas,
- fundación del Calvario en las afueras del pueblo,
- su autoproscricción
- ayuda material que le proporciona María Rosa con la cual se sospecha que tuvo relaciones sexuales (Juana Rosa hija de María Rosa y de Gaspar Mora).

SECUENCIA SAPUKAI-JARA

II Historia del Doctor:

- su integración en el pueblo como relojero y médico,
- su afición a las tallas de madera,
- fundación de la leprosería en las afueras del pueblo,
- su autoproscricción,
- ayuda material que le proporciona María Regalada con la cual tiene relaciones sexuales (Alejo hijo de María Regalada y del Doctor).

⁸Seymour Menton, "Realismo mágico y dualidad en *Hijo de hombre*", en *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh, enero-junio 1967), pp. 55-70.

⁹Augusto Roa Bastos, *Hijo de hombre* (3ª ed., Buenos Aires: Losada, 1967). Las citas que utilizamos a continuación se refieren a esta edición.

III -Viaje-exilio de Miguel Vera:
Itapé-Asunción.

IV -Exodo de Casiano Jara y de su familia:
Sapukai-Alto Paraná-Sapukai.

V -Miguel Vera: su participación
en la conspiración de la Escuela
Militar, su participación
fracasada en la montonera.

VI -Cristóbal Jara: su actuación en la
montonera, su resistencia a la repre-
sión militar de la montonera.

VII - Miguel Vera y su actuación
como militar en la guerra del
Chaco.

VIII -Cristóbal Jara y su participación como
aguatero en la guerra del Chaco.

La correspondencia entre los relatos de cada secuencia nos muestra que si bien las secuencias son paralelas, también establecen entre sí una relación en forma de eco narrativo.

TEMAS CONCURRENTES

A esto se añaden otros elementos que contribuyen a estrechar todavía más esta relación. Se trata de los elementos secundarios o supra-narrativos que concurren a las dos secuencias. El ferrocarril por ejemplo: la vida de Macario (y tal vez la de Itapé) se termina con la aparición del ferrocarril; la historia de Sapukai (y la de la familia Jara) empieza con el ferrocarril; el ferrocarril, el mismo tren, es el que lleva a Miguel Vera a Asunción y el que trae al Doctor a Sapukai. Otro elemento es el cometa Halley de 1910 que marca el destino de Gaspar Mora y a través de él la historia de Itapé (pp. 19, 21, 27) y que marca también la fundación de Sapukai (pp. 41, 53, 91, 128). El tema de la lepra se da al mismo tiempo en Itapé con la enfermedad de Gaspar Mora y su Cristo leproso y en Sapukai con la leprosería de Costa Dulce. Por fin, aparecen en las dos secuencias todos los elementos que constituyen el tema de la sed a través de la sequía (sequía en Itapé, pp. 27, 73; en Sapukai, pp. 41, 118, 120) o a través de la lepra (el leproso Gaspar Mora muere "de bruces sobre los guijarros y la arena del cauce seco", p. 27); los leprosos de Costa Dulce "van a beber al arroyo" p. 60, "En el Kaañavé bebían y se bañaban los leprosos... Ahora estaba seco" p. 121): el tema de la sed culminará en ambas secuencias con la guerra del Chaco (VII y VIII).

ELABORACION DIALECTICA

Más allá del nivel descriptivo de la historia, a nivel ya del discurso, de la presentación y organización de los elementos narrativos, se entabla un verdadero juego dialéctico de atracción y de repulsa entre las dos secuencias. Ejemplifiquemos: Gaspar Mora y el Cristo del cerrito constituyen un núcleo narrativo. A nivel del discurso este núcleo recibe un doble tratamiento: una

elaboración idealizadora y mística a través de los personajes de Macario, María Rosa y Vera que acentúan su carácter religioso; una elaboración realista y trivial a través del cura y de los Goiburú que acentúan su carácter de pobre superstición popular. Para un espectador "imparcial" (!), el gordo estanciero que viaja en el tren de Vera, toda la historia del Cristo de Itapé es motivo de risa y de burla ("Se rieron como de un buen chiste", "Es obra de las bolas que se cuentan—dijo socarronamente el gordo", p. 67). Algo parecido, pero en sentido contrario, ocurre en la segunda secuencia con el levantamiento agrario de 1912 en Sapukai: la primera noticia que tenemos del hecho no es un relato histórico sino un cuadro inmediato de ruinas, matanzas y represión (pp. 40-41). Para el mismo gordo estanciero del tren, esto es mucho más considerable e inquietante ("Allí están los rastros de la revolución! —bramó el hacendado", p. 74). Y con toda razón ya que esta primera rebelión renacerá de sus cenizas con la montonera de Costa Dulce. Es así como va entretejiéndose en el discurso un juego completo en el que el misticismo inicial de Itapé contrasta con la desolación inicial de Sapukai, y la irrisoria superstición de los itapeños con la inquietud revolucionaria de los sapukeños. De este modo, por acercamiento y contraste, las dos secuencias definen y acentúan mutuamente a lo largo de la obra sus características propias.

ESTATISMO Y DINAMISMO

La secuencia de Itapé-Vera aparece en el discurso como una secuencia estática y regresiva, mientras que la de Sapukai-Jara aparece como dinámica y progresiva. Las dos secuencias tienen por motivos iniciales dos situaciones de crisis: crisis religiosa relacionada con la consagración del Cristo leproso en Itapé; crisis social relacionada con el levantamiento agrario y su represión en Sapukai. Estas dos crisis condicionan, en forma explícita o implícita, sus secuencias respectivas.

Para Itapé, la consagración del Cristo leproso es una culminación y un final. A partir del momento en que Itapé se resigna al compromiso ("era un triunfo a medias", p. 37) que le imponen las autoridades centrales ("De Asunción vino el padre Fidel Maíz...para inaugurar el calvario", p. 37). El pueblo queda como inmovilizado y sólo va a sobrevivir en el recuerdo nostálgico de Vera que en cierto modo toma a cargo el destino de su pueblo. Conforme va desarrollándose la secuencia, estos recuerdos de Vera remiten siempre a este pasado, a esta ya inmutable situación primera de Itapé. Los recuerdos vienen sostenidos por la evocación reiterativa de Macario, el "patriarca", la "memoria viviente del pueblo" (pp. 14, 37, 65, 67, 70, 200, 274), de Gaspar Mora (pp. 62, 67, 70, 71, 260, 264), del Cristo de Itapé (pp. 65, 66, 173, 260, 263, 275). Miguel Vera no avanza: Cada uno de sus fracasos lo hace regresar a estas figuras anuladas en el tiempo, a esta imagen estática del pueblo. El Itapé que Vera conoció en su infancia (I) es el mismo que él vuelve a encontrar ya adulto (IX): con el mismo Cristo hierático al cuidado de la misma María Rosa, con estos mismos personajes (Pedro Mártir, Taní López, Eligio Brisueña) que años atrás "habían sido los

mejores alumnos de Gaspar" (p. 14). El conjunto de esta secuencia forma un círculo que se cierra desesperadamente sobre sí mismo para ofrecernos la imagen de un pueblo momificado.

A la inversa, para Sapukai, el levantamiento agrario viene a ser un punto de partida. El dinamismo de esta secuencia surge de la dramatización constante que produce este acontecimiento. Después de la explosión de la estación de Sapukai, el vagón de Casiano Jara, vestigio del convoy revolucionario, no es fosiliza en reliquia como el Cristo de Itapé sino que se convierte en un alucinante motivo de acción y esperanza; es un vestigio animado por el movimiento continuo que le comunica metro a metro, día a día, la fuerza sobrehumana de los Jara; viene a ser el santo y seña de la revolución, el "hogar" alrededor del cual se organiza la montonera de Costa Dulce y a partir del cual se desata la represión militar; vuelve a renacer en el camión aguatero de Kiritó que emprende a través del Chaco la misma carga y terrible marcha que aquella del vagón por las tierras de Sapukai.

OFICIALISMO Y REBELION

Bajo otra forma, y en lo que se refiere particularmente a los personajes, la secuencia Itapé-Vera está dominada por una actitud general de pasividad y de aceptación frente al orden establecido, mientras que la secuencia Sapukai-Jara se multiplican las formas de activismo y de rebelión frente a este mismo orden.

En la crisis del Cristo leproso, al padre Fidel Maíz, portavoz oficial, "no le costó mucho convencer a los Itapeños" (p. 37) y Macario se resigna finalmente a la nueva situación "que no correspondía a sus deseos" (p. 38). Itapé se doblega al oficialismo como se doblegará también Vera a lo largo de la secuencia. Este, fascinado por el prestigio del uniforme (p. 62), va a recorrer el escalafón del oficialismo: Cadete en la Escuela Militar de Asunción; teniente: en la prevención de la jefatura de Sapukai el capitán Mareco habla de colega a colega con Vera, con este preso que es "todo un oficial de planta de la Escuela Militar" (p. 139); comandante de batallón frente a Boquerón (VII) y por fin alcalde de Itapé (IX). Los mismos itapeños, con su irrisoria y conmovedora vanidad de ex-combatientes, se complacen en rememorar los oropeles militares, sus pequeñas hazañas, el Desfile de la Victoria, las condecoraciones y todas las ilusorias satisfacciones que trajo consigo aquella "guerra tan linda" (IX).

Sapukai es una rebelión continua: rebelión agraria de 1912 "contra los politicastros y milicastros que esquilaban a todo el país" (p. 129); rebelión de Casiano Jara contra el sistema de los yerbales; rebelión del mismo que empuja locamente el vagón en el que ha de morir "soñando con esa batalla que nunca más se libraría..." (p. 131); rebelión de Cristóbal Jara y de los obreros de las olerías de Costa Dulce que se constituyen en montonera (V); rebelión de Jara y de los leprosos contra la burguesía poblana y su fiesta clasista (VI).

Este contraste entre las dos secuencias funciona hasta a nivel mismo de las palabras: para los hechos de la Escuela Militar en los que participó Vera se habla

de "conspiración" (pp. 133, 177), "sedición" (p. 139), "asunto" (p. 178); para los hechos de Sapukai se habla de "rebelión de los agrarios" (p. 41), "revolución" (pp. 49, 74), "levantamiento" (pp. 82, 128, 142).

INDIVIDUO Y COLECTIVIDAD

Estos dos aspectos, inmovilidad-dinamismo y aceptación-rebelión, sostienen a la vez un concepto más amplio y significativo. En la secuencia Itapé-Vera, la acción (o no-acción) está a cargo de una conciencia individual y alienada, mientras que en la de Sapukai-Jara la acción está determinada por una conciencia colectiva y comprometida.

La conciencia individual y alienada se concentra sobre todo en el personaje de Vera. Sus frustraciones sucesivas (sentimental con la Lágrima González, vocacional como cadete militar, profesional como comandante de batallón, social como alcalde de Itapé) lo ponen en un estado de esquizofrenia latente que lo condena a la inacción, a una ruptura con su circunstancia. Frente al activo y taciturno Jara, Vera es un personaje minado por la inercia y la verbosidad que produce su autocontemplación. Nunca logra adecuarse a las situaciones que le toca enfrentar. Nunca da de sí mismo lo que los demás esperan de él; de oficial de planta se vuelve conspirador, de instructor de montonera se vuelve delator, como conductor militar encabeza "el único batallón que se extraviara durante el cerco de Boquerón" (p. 281), y abdica sus responsabilidades de alcalde por un suicidio provocado en el que ni asume su propia muerte. La alienación, bajo sus distintas formas, aparece también en varios personajes de Itapé. Alienación mental: la chochera del viejo Macario; la enajenación de María Rosa la chipera lunática; la esquizofrenia de Crisanto Villalba. Alienación moral: la Damiana Dávalos en el tren de Asunción (III); la Lágrima González en el prostíbulo de Asunción (p. 184); Juana Rosa forzada por Melitón Isasi (IX). Hasta los ex-combatientes padecen de una forma de alienación social sintetizada y exteriorizada por Crisanto Villalba su representante típico.

En la secuencia Sapukai-Jara, Cristóbal Jara es el personaje a-individual por excelencia. Al opuesto de Vera, no confía en las palabras ("hablaba poco y de mala gana", p. 119); sólo está dispuesto para la intensa acción silenciosa ("Lo que no puede hacer el hombre, nadie más puede hacer... No entiendo lo que se dice con palabras. Sólo entiendo lo que soy capaz de hacer", p. 245). Nunca actúa para sí mismo sino al servicio de una comunidad, con los leprosos, con los montoneros, con sus compañeros aguateros. En Sapukai, los acontecimientos siempre se dan a través de figuras colectivas: los obreros de las olerías "todos se habían plegado a la rebelión de los agrarios" (p. 41), "Casiano Jara había levantado a la peonada de las olerías" (p. 129); el primer proyecto del mismo Casiano en los yerbales es el de organizar una fuga colectiva con sus compueblanos (IV, 13); "merodeadores, vagabundos, parias perseguidos y fugitivos, hasta los leprosos" (p. 125) ayudan a los Jara a empujar el vagón, y esto con la aquiescencia de Sapukai, "una complicidad o al menos un fenómeno de sugestión colectiva, si no un tácito consentimiento" (p. 123) la misma solidaridad existe

entre los montoneros de Sapukai cuando se organizan (V) o cuando resisten, mueren o caen presos (VI); este sentimiento colectivo es el que anima a Jara cuando le toca designar a sus compañeros de misión: Aquino, Gamarra, Rivas, "compueblanos suyos de Sapukai", pues "nada unía tanto en los trances difíciles como el ser oyovalle guá, pedazos de la misma tierra natal. No había mejor base para la mutua confianza" (p. 218). Y Jara lleva a sus compañeros a realizar trágicamente en la muerte su destino colectivo en una guerra absurda, mientras que para los itapeños la Guerra del Chaco se reduce a algunos muertos olvidados, a algunas condecoraciones y a unas cuantas mutilaciones individuales: la pierna de Hilarión, el brazo de Brisueña... (IX)

En las dos secuencias que acabamos de analizar, el dualismo a nivel de la historia se resuelve en unidad significativa a nivel del discurso. Si bien, en un caso límite, se las puede considerar independientemente como relatos, la significación propia de cada una resultaría incompleta, abortada si no se tomara en consideración las relaciones que establecen mutuamente entre sí.

EL NARRADOR

La unidad de la obra se hubiera podido considerar también a partir del narrador. En un primer momento la narración corre a cuenta de Miguel Vera desde el principio ("ahora mismo, mientras escribo estos recuerdos..." (p. 14) hasta casi el final, hasta la intervención de Rosa Monzón ("...Así concluye el manuscrito de Miguel Vera..." p. 280). Vera nos cuenta o describe lo que él mismo presencié: las ruinas de la estación de Sapukai y la llegada del Doctor al pueblo (III), la montonera de Sapukai y su represión (V y VI), el convoy aguatero de Jara que vio pasar algún día en Isla Po'í (p. 185). Para los demás acontecimientos, Vera acude a informantes identificados (Macario, Conché Avahay) o anónimos ("me habían contado en el pueblo...", p. 119) y también a su imaginación ("se sabían o se imaginaban ciertos detalles", p. 124). Pero tal como se nos presenta, la obra no es la versión original de Vera. Entre la versión original y la versión definitiva intervienen ciertos trujamanes que modifican directa o indirectamente el texto. Rosa Monzón copia el manuscrito "sin cambiar nada" (p. 281), pero se toma la libertad de suprimir algunos párrafos que "no interesan a nadie" (p. 281). Envía el manuscrito a un correspondiente desconocido para que lo publique ("me he decidido a exhumar sus papeles y enviárselos", p. 281). El correspondiente toma la iniciativa de añadir a la obra la carta de Rosa Monzón pero en forma fragmentaria. Y, ¿quién da forma definitiva al manuscrito de Vera? ¿a este desordenado "montón de hojas arrugadas y desiguales con el membrete de la alcaidía, escritas al reverso y hacinadas en una bolsa de cuero" (p. 280)? ¿Rosa Monzón al copiarlo? ¿El correspondiente desconocido al publicarlo? No nos interesa demasiado la identificación del narrador último. Pero sí nos parece significativo que el narrador primero (Vera) se diluya o se degrade para ofrecernos la imagen de un narrador cada vez más difuso y que finalmente tiende hacia el anonimato. Este desplazamiento final de un narrador identificable hacia un narrador anónimo contribuye a precisar la significación global de una

obra cuya intención final sería la de ayudarnos “a comprender, más que a un hombre, a este pueblo tan calumniado de América” (p. 281).

Las estructuras que hemos venido señalando no son propias de *Hijo de hombre* sino que echan sus ramificaciones a través del cuerpo entero de la obra de Roa Bastos. Jan Lechner ha señalado algunas de “las relaciones que existen entre diferentes partes de su obra”.¹⁰ Sería interesante repertoriar rigurosamente las ocurrencias, anteriores o posteriores a *Hijo de hombre*, de elementos narrativos incluidos en la novela. La acumulación, en textos aparentemente autónomos, de elementos recurrentes constituye en el cuerpo de la obra de Roa Bastos, hasta ahora, un campo narrativo coherente y homogéneo. La fragmentación textual oculta y fundamenta a la vez la unidad orgánica del discurso narrativo.

A partir de esta conclusión se puede decir que *Hijo de hombre* es una novela de “lecturas sucesivas” como indica Jan Lechner o de “múltiples lecturas” como lo señalan y ejemplifican Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez en un excelente análisis de la obra.¹¹ Pero entonces se abandona el terreno del análisis puramente textual para entrar en el de la interpretación: es decir que entramos en un sistema que ya no es propiamente el de la obra sino el del crítico según su personalidad, sus posiciones ideológicas y su época.¹² Estas interpretaciones se justifican y se complementan. De ahí que David Viñas, atento sobre todo a la fragmentación de la obra, hable de “esfuerzo de búsqueda de una identidad que supere esta fragmentación.”¹³ De ahí que Rubén Bareiro Saguier, presuponiendo la unidad de la obra, llegue a la conclusión de que “el personaje es un elemento colectivo, un aliento popular que en cada episodio encuentra la expresión en la acción múltiple” y que todos los personajes son “solamente accidentes del gran personaje que se llama Pueblo-Escarnecido-y-en-lucha.”¹⁴ De ahí por fin que la novela pueda prestarse a interpretaciones tan distintas y numerosas: sociológicas, históricas, lingüísticas, simbólicas, religiosas... La variedad de estas posibilidades interpretativas bastaría, si fuera necesario aún, para demostrar la riqueza significativa de *Hijo de hombre*.

Université de Toulouse-Le Mirail

JEAN L. ANDREU

¹⁰ Jan Lechner, “Apuntes para el estudio de la prosa de Roa Bastos”, en *Norte* (Amsterdam, Año XII, N° 2, marzo-abril de 1971), pp. 28-34.

¹¹ Adriana Valdés e Ignacio Rodríguez, “*Hijo de hombre*: el mito como fuerza social”, en *Taller de Letras* (Santiago de Chile, N° 1, 1971), pp. 75-95.

¹² Tzvetan Todorov, *op. cit.*

¹³ Véase nota 4.

¹⁴ *id.*

